



Études irlandaises

36-2 | 2011
Varia

Eoin McNamee n'est-il qu'un provocateur ? Entre film noir et post-humain

Gaïd Girard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/2417>
DOI : 10.4000/etudesirlandaises.2417
ISSN : 2259-8863

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2011
Pagination : 105-118
ISSN : 0183-973X

Référence électronique

Gaïd Girard, « Eoin McNamee n'est-il qu'un provocateur ? Entre film noir et post-humain », *Études irlandaises* [En ligne], 36-2 | 2011, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/2417> ; DOI : 10.4000/etudesirlandaises.2417

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Presses universitaires de Rennes

Eoin McNamee n'est-il qu'un provocateur ? Entre film noir et post-humain

Gaïd Girard

- 1 Dans une interview accordée au *Belfast Telegraph* à l'occasion de la sortie en 2007 de son dernier roman *12:23, Paris 31st August 1997* qui met en scène la mort de la princesse Diana, Eoin McNamee récuse le titre qui lui a souvent été décerné de « controversial novelist ». Il s'en explique ainsi :

As a title, it obscures what I'm trying to do. I don't seek controversy for the sake of it, it's a name that other people put on me. My purpose as a writer is not to be controversial, it's to explore themes and narratives. [...] I don't see controversy as a badge of honour, but neither do I see it as in bad taste. I think different people look on it in different ways. If the book is good then it does not bother me, and sometimes negative criticism from specific people can make me think I'm doing something right¹.

- 2 Le ton est donné ; Eoin McNamee, né en 1961 à Kilkeel dans le comté de Down, choisit dans tous ses romans de revenir sur des événements réels récents qu'il retravaille à partir d'archives. Il a souvent été accusé de manquer d'égards vis-à-vis des personnes impliquées dans les tragédies qu'il faisait revivre, d'exploitation voyeuriste de violences et de souffrances réelles. A la sortie de *The Blue Tango* (2000), Gail Walker du *Belfast Telegraph* écrivait : « *The people closely involved with the case have denounced it as unethical, opportunistic and tacky.* » De son côté, le journaliste du *Guardian* le jugeait de la façon suivante : « *[It] sit[s] uneasily between writerly imagination and licensed voyeurism*². » C'est cependant le premier roman de McNamee, *Resurrection Man*, publié en 1994, qui déclencha les réactions les plus vives : il mettait en scène un des épisodes les plus noirs du Belfast des années 70, la campagne de meurtres de catholiques menée par un groupe de

paramilitaires loyalistes, les Shankill Butchers³. Wesley Hutchinson, dans un article publié dans *Etudes Irlandaises* en 1998 mettait le doigt dans sa conclusion sur la question essentielle que pose le choix artistique de la « faction », genre littéraire auquel Truman Capote donna ses lettres de noblesse en 1966 avec *In Cold Blood* :

Resurrection Man est un roman troublant. L'osmose entre le récit et une réalité récente et largement documentée crée une dynamique qui fait rentrer le lecteur dans un no man's land sans repères. Il se trouve face à une écriture dont la froideur et la distance neutralisent toute tentative de condamnation, de sorte que les réflexes moraux qui guident notre lecture de la violence quotidienne semblent appartenir à un autre monde. Même si, dans le roman, il ne reste que la préoccupation esthétique, « l'interférence » de ces faits réels est telle que le récit a du mal à se détacher d'une histoire dont les plaies sont toujours ouvertes⁴.

- 3 On se propose ici de se pencher sur cette dimension de l'écriture de McNamee, qui lui a été beaucoup reprochée, dans la mesure où elle a été vue comme une esthétisation de la violence ; ceci a pu faire dire à Robert Mc Liam Wilson dans une interview publiée par Sylvie Mikowski que *Resurrection Man* était un roman « pernicieux⁵ ». Avec *12 :23, Paris 31st August 1977*, roman publié en 2007 qui quitte les terres irlandaises, le projet artistique de McNamee se dessine avec plus de netteté ; loin de s'éloigner du politique et donc de l'humain vers une esthétisation du sensationnel et du pathologique, son écriture très reconnaissable d'un roman à l'autre construit une réflexion sur la place du sujet dans le monde contemporain, une réflexion qui rejoint et peut-être s'oppose à ce qu'on appelle aujourd'hui le post-humain, au delà du post-moderne lyotardien⁶.

Une série de faits divers sanglants

- 4 Comme nous l'avons dit, les romans de McNamee reprennent tous des faits réels connus, qui ont à chaque fois été l'objet d'ouvrages documentaires approfondis sur lesquels il s'est largement appuyé. Dans *Resurrection Man*, il reprend l'histoire vraie de Lenny Murphy, le chef d'un groupe de paramilitaires loyalistes de Belfast qui, dans les années 70, torturèrent et assassinèrent des catholiques souvent pris au hasard dans la rue. Ils furent arrêtés en 1977. L'hyper-violence et le sadisme de ces meurtres traumatisèrent les Irlandais du Nord durablement⁷.
- 5 Les deux romans suivants de McNamee reviennent aussi sur des événements historiques qui défrayèrent la chronique des faits divers : tout d'abord le meurtre jamais élucidé de Patricia Curran, une jeune fille de dix-neuf ans sauvagement assassinée de trente-sept coups de couteau dans un quartier résidentiel de Belfast une nuit de novembre 1952, dans l'allée menant à la maison de son père. Le procès qui suivit se conclut sur la condamnation de Iain Gordon, un jeune soldat écossais en garnison dans la région. Après des années de polémiques, ce jugement fut cassé en 2000 et le coupable reconnu innocent. Ce procès est resté dans les annales comme l'une des erreurs judiciaires les plus spectaculaires du ^{xx}e siècle au Royaume Uni, entachant la réputation d'un célèbre détective de Scotland Yard dépêché sur place. Dans ce cas également, un ouvrage rendit compte de l'affaire en détails⁸ et de nombreux articles y furent consacrés. Le roman de McNamee qui s'appuie sur ce fait divers, *The Blue Tango*, fut publié quelques mois après le jugement de 2000, dans une atmosphère assez électrique, car les personnes impliquées dans l'affaire et toujours vivantes accusèrent l'auteur d'inexactitudes et d'inventions grossières⁹.

- 6 L'ouvrage suivant de McNamee, *The Ultras*, fut publié en 2004. Il cherche à retracer la vie d'un personnage assez louche, Robert Nairac, membre de l'armée britannique en mission spéciale en Irlande, sorte d'agent double ou triple, qui finit par se faire tuer en 1977 par manque de précautions, apparemment par l'IRA. Dans le roman, un ancien policier tente de lever le voile sur ce destin particulièrement trouble et fascinant, vingt-cinq ans après la disparition mystérieuse de Nairac, dont le corps n'a jamais été retrouvé. La consultation rapide d'Internet fait comprendre que ce personnage est hautement discuté encore aujourd'hui¹⁰. Comme pour les autres romans, McNamee a pu s'appuyer sur de nombreux documents, et en particulier sur une biographie très laudative de Nairac, intitulée *Death of a Hero*¹¹, mais aussi sur un documentaire de la Yorkshire Television de 1993, très négatif par contre, et qui a d'ailleurs relancé l'enquête sur la mort de Nairac.
- 7 Il apparaît clairement que ces trois romans de McNamee entretiennent un rapport spécifique au réel et à l'histoire de l'Irlande, dans la mesure où ils s'appuient tous trois de façon explicite sur des événements qui se sont déroulés à Belfast et ses environs, et sur des documents préexistants en rendant compte. Tous trois relèvent du genre du thriller, terme abondamment utilisé par les critiques qui en ont fait des comptes rendus. Ils rapportent tous les trois des histoires de crimes sanglants, et ils mettent en scène une enquête, menée par des policiers ou des journalistes. On pourrait ainsi rapprocher McNamee des nombreux auteurs de thriller ou de romans d'espionnage qui ont aussi exploité – avec succès – le contexte du conflit d'Irlande du Nord¹². Mais alors que la plupart de ces récits obéissent aux lois du genre et se concluent toujours sur la révélation de la vérité, McNamee affirme chercher plutôt à rendre compte de l'atmosphère d'une époque, à mettre au jour un régime de représentations sociales plutôt que l'enchaînement des faits. Voici ce qu'il déclare à propos de *The Blue Tango* :

This book isn't about who killed Patricia in particular [...] the point of the book is more the idea of who Patricia was, the image, the hint of scandal hanging about her. I wanted to find out whether that was a real thing or an imagined thing [...] to write about the atmosphere hanging around the case¹³.

- 8 Le lecteur est ainsi averti que *The Blue Tango* sera plus noir que policier. C'est la même chose pour les deux autres récits. Si l'on suit pas à pas les déplacements du tueur psychopathe Victor Kelly et de sa bande dans *Resurrection Man*, rien n'est dit par contre de l'enquête policière qui dans la réalité a abouti à l'arrestation de Lenny Murphy, le vrai « boucher de Shankill ». Dans le roman, Victor Kelly est tué par des inconnus, probablement commandités par un policier proche des milieux paramilitaires loyalistes, McClure, qui manipulait le gang de Kelly. Ce sont les trajectoires parallèles de Victor Kelly et de Ryan, un journaliste qui mène sa propre enquête, qui font la matière du roman. Les deux hommes ne se rencontrent jamais, mais ils sillonnent Belfast tous deux de manière hallucinée, l'un obsédé par la géographie sectorisée de la ville et ses frontières, l'autre par celle des bars où il peut se consoler de son divorce.
- 9 De la même façon, l'enquête est tenue à distance dans *The Ultras*, puisque c'est vingt-cinq ans plus tard qu'un policier à la retraite, Agnew, cherche à élucider les méthodes d'infiltration dans les groupes paramilitaires du capitaine Nairac. Les enquêtes fictionnelles ne créent donc aucun effet de mystère, dans la mesure où l'issue de l'affaire est déjà connue du lecteur, et rappelée en début de texte. Il s'agit plutôt de montrer le déroulement inexorable des événements ainsi que les mécanismes qui se mettent en place

pour faire condamner un innocent, ou pour faire tuer un agent devenu trop encombrant. Si le suspense n'est pas au rendez-vous, un sentiment de tension et de menace constante plane cependant sur toute la narration ; il est nourri à la fois par la barbarie des assassinats qui font l'objet des récits, accompagnés de tortures dans deux des romans (*Resurrection Man* et *The Ultras*), mais surtout par une écriture qui crée une atmosphère d'un noir absolu, sans pour autant chercher l'effet réaliste, et même en le refusant de façon affichée.

Une écriture maniériste ?

- 10 L'intérêt des romans de McNamee se situe dans le paradoxe d'un choix esthétique affirmé. D'une part, il met en scène à la façon des docu-dramas télévisuels des événements sanglants qui ont marqué l'histoire de l'Irlande du Nord en revendiquant la valeur de la fiction comme porteuse de sens sur le passé¹⁴. D'autre part, par ses choix d'écriture, il interroge la possibilité d'une représentation mimétique d'une réalité âprement discutée, dont l'appréhension reste soumise à des interprétations radicalement opposées. C'est la question du langage, de son rapport à des codes de représentations esthétiques et idéologiques qui fait l'intérêt particulier des romans de McNamee, qui les place aux antipodes d'un mimétisme identificatoire, malgré la dimension largement documentaire des romans. La référence méta-textuelle au genre « noir », à la fois gothique et filmique est constante, tout comme la métaphorisation de la peur et de la menace, qu'Ann Radcliffe elle-même n'aurait pas reniée.

Resurrection Man

- 11 Commençons par *Resurrection Man*¹⁵. Il a déjà été abondamment montré combien dans ce roman, Belfast est corsetée dans une grille sémiotique de signes qui quadrille toute la représentation de la ville. On peut mourir pour un nom à consonance catholique ou une adresse située dans le mauvais quartier. La ville elle-même devient un système de signes où le nom des rues s'incarne dans une géographie partisane ; elle devient carte, langue à déchiffrer, porteuse d'un mystère qui donne sens à la violence, du moins pour ses protagonistes¹⁶. Même la barbarie infligée aux corps est transformée en signe métaphorique. Après qu'un des cadavres est retrouvé la langue sectionnée, le chapitre se clôt sur ces mots : « *New languages would have to be invented* » (RM, 26).
- 12 Cette construction narrative d'un espace urbain devenu ésotérique déplace sur Belfast le sens du noir et des espaces clos des romans gothiques de manière affichée ; ce déplacement a été trop souvent repéré dans le genre du thriller pour qu'on s'y attarde ici¹⁷. De la même manière, le narrateur insiste sur le fait que Victor Kelly s'est structuré dans ses rapports familiaux et communautaires autour des modèles de gangsters des films noirs :

Victor turned into the lights and gave them a dangerous smile which he had practised in front of the mirror. It was a Cagney smile, elegant and derisive. (RM, 53)

- 13 Victor vit à distance du réel : non seulement il réduit la ville à un système de signes qu'il cherche à maîtriser, mais de plus, il se renvoie sans cesse à lui même une image de gangster hollywoodien, jusque dans la scène de sa mort, qui le déçoit car elle n'est pas

tout à fait conforme à l'image qu'il s'en faisait¹⁸. Le narrateur omniscient participe lui aussi activement à la construction d'un univers d'images codées en utilisant constamment des métaphores cinématographiques et télévisuelles dans sa description des événements, comme celle du meurtre d'un prétendu indicateur dans un bar loyaliste auquel tout le monde assiste comme si c'était un spectacle. La perte du sentiment du réel migre ainsi de la pensée des personnages à la narration elle-même, si bien que le lecteur lui-même flotte, pris dans un entre deux inconfortable entre une langue de l'image codée et désincarnée et un réel représenté à la violence insupportable.

- 14 Cette narration nourrie d'images stéréotypées va cependant au-delà d'un choix stylistique que l'on peut juger outré. Tout se passe comme si le monde du Belfast des « Troubles » ne pouvait être appréhendé qu'à travers les réseaux d'images qui le régissent et qui meuvent ses habitants. Les films de gangsters ne sont pas seulement des pourvoyeurs d'icônes pour les tueurs loyalistes. Ils contaminent toute l'appréhension du réel. McNamee reprend ici ce que Matt Dillon, l'auteur de l'ouvrage le plus connu sur les Bouchers de Shankill rapporte des minutes du procès : les accusés ont à plusieurs reprises fait référence aux scènes de violence vues dans des films ou la télévision¹⁹. C'est moins le débat sans issue sur l'influence de la violence à l'écran qui intéresse ici que le phénomène de déréalisation à l'œuvre dans une société en guerre civile. Même les journalistes étrangers parqués à l'hôtel Europa ne savent plus quelle guerre ils couvrent, et leurs reportages se contaminent les uns les autres, de la Yougoslavie à l'Irlande.
- 15 De la même façon, l'utilisation du discours indirect libre pour répéter les mêmes images codées et métaphores de noirceur que celles utilisées directement par le narrateur nient toute profondeur psychologique aux personnages et témoigne de leur radicale aliénation, voire de leur vacuité²⁰. L'utilisation du genre « noir » dans cette vision post-moderne permet à McNamee de s'émanciper du discours humaniste forcément bipolarisé sur l'Irlande du Nord, et Belfast en particulier. Elle lui permet également de s'approcher au plus près d'une représentation de la violence sectaire dégagée des appartenances idéologiques habituelles tout en maintenant la référence au réel. On pourrait d'ailleurs défendre l'idée que la forme culturelle du film de gangster, où ce dernier, issu des classes les plus prolétaires de la société finit toujours dans le caniveau est tout à fait adaptée à la sociologie politique des groupes paramilitaires irlandais. Victor et ses sbires croyaient pouvoir maîtriser la géographie sectorisée de Belfast, comme Nairac pensait pouvoir infiltrer l'IRA, mais McNamee prend soin de démontrer au lecteur qu'ils sont en fait pris dans un réseau de pouvoir qui les dépassent et les manipulent ; McClure le policier est le véritable homme fort du roman comme les banquiers et les hommes de loi sont finalement les maîtres dans les films de gangsters²¹. Le genre rejoint les lois socio-politiques du réel, et l'écriture entérine l'insignifiance de l'individu.

The Blue Tango

- 16 Il est intéressant de constater que ces choix à la fois politiques et esthétiques sont encore plus marqués dans *The Blue Tango*, qui ne se passe pourtant pas pendant les « Troubles », mais au début des années 50, en période de relative prospérité pour l'Irlande du Nord, dans la mesure où elle bénéficia des mêmes mesures dues à l'État Providence que la Grande-Bretagne.
- 17 *Le tango bleu* reprend donc un fait divers très connu et qui a fait couler beaucoup d'encre. Baptisé par les journalistes de l'époque « le meurtre du Glen », il fait partie de la culture

médiatique encore aujourd'hui. En 2005, l'incendie de la maison transformée en hôtel qui fut le théâtre du crime fit les titres des journaux, ce qui témoigne de la permanence du souvenir de ce fait divers dans la mémoire collective. Comme pour *Resurrection Man*, la représentation de faits réels passe chez McNamee par une écriture hautement codée sinon maniériste qui bloque tout phénomène d'empathie de la part du lecteur. Elle garde à distance l'horreur brute des événements par une utilisation visible et affichée des codes littéraires de genres liés à la violence, ici à nouveau le film de gangsters mais aussi, et de façon plus marquée que pour *Resurrection Man* le roman noir gothique.

- 18 Le récit du *Tango bleu* s'organise autour de deux axes ; d'une part la recreation du personnage de Patricia Curran, la jeune fille assassinée ; de l'autre les étapes de l'enquête policière qui mène inexorablement à la condamnation de Gordon, un innocent extérieur à la communauté, homosexuel de surcroît, qui se laisse emprisonner dans la nasse tendue par les policiers. Dès le premier chapitre de ce roman, Patricia Curran est construite comme une héroïne gothique : jeune, belle, elle manque de la protection élémentaire de sa famille, en particulier de son père, Lance Curran, un juge protestant connu, et connaît un destin tragique. Lance Curran perd aux cartes dans la première scène, et se voit contraint de gager les titres de propriété de la maison familiale. Cette dernière est elle même lourde de menaces. Construite sur un marais, souvent entourée de brume, elle est l'objet de nombreuses légendes et on évite de s'y rendre. Dans ce roman comme dans *Resurrection Man*, la dimension auto-réflexive de la narration est soulignée :

The setting seems to be put in place for a cautionary tale. The mournful house, the dripping, tree-lined avenue. It seems clear that there was no one in the house at this stage. Doris Curran would not arrive home until six o'clock. Lance Curran would not be home until seven. The Glen itself as a malevolent presence, but the sense of brooding seems slightly overdone. The heightened menace belongs to a Victorian drama of domineering fathers and pale daughters with unnaturally bright eyes. A tale of stifling values, the suppression of desire, the madwoman in the attic. (BT, 199)

- 19 Le genre gothique est ici mis à contribution de façon ouverte au travers de l'expression « *the mad woman in the attic* », qui sera plus tard dans le roman appliquée à Doris Curran ; elle a toujours eu une santé mentale fragile et elle devient folle après la mort de sa fille. Elle est ainsi rapprochée de la figure féminine connue dans la tradition du gothique, depuis Le Fanu et surtout Charlotte Brontë de la femme folle enfermée au grenier²². McNamee n'hésite donc pas à transformer la représentation littéraire d'un personnage dont le référent est ancré dans le réel en signe de figure mythique, repérée comme tel par le discours métalittéraire. De même, la façon dont le personnage de Patricia Curran est traité par la presse, la rumeur et les enquêteurs eux-mêmes, tous fascinés par l'image sacrificielle et spectaculaire d'un jeune fille offerte aux coups répétés de son assassin à deux pas de la maison paternelle est profondément gothique ; elle relève des formes de la mise en scène qu'une communauté s'offre à elle-même de sa propre violence :

All over the city, men sat in their cars, smoking, their face half-lit, alert to the noirish possibilities of the situation they found themselves in, acknowledging each other with curt nods as rove past, participants in a grave male discourse. Sentinel figures waiting for their wide-eyed daughters to dismount from their buses and rains

and run towards the car, moving awkwardly in heels, breathless,
books clutched to their chests. (BT, 170)

- 20 Dans *The Blue Tango* comme dans *Resurrection Man*, la dimension méta-discursive du texte est donc plus qu'un ornement de style. Outre qu'elle permet à McNamee de s'affranchir d'un système idéologique et identificatoire imposé, elle pose la question d'une part des rapports entre violence, images codées et réel en Irlande, d'autre part de celle de la représentation de cette violence. En utilisant les codes du film noir et du gothique, il dénonce l'aliénation dont sont victimes les Irlandais dans leurs représentations ; il dénonce l'occultation des enjeux de classe et de genre sexuel en Irlande par des constructions sectaires et des représentations morbides²³. Chez McNamee, les codes du film noir et du gothique alimentent le récit universel de la confiscation des représentations par le simulacre des images et la construction de figures mythiques dégradées par les medias.

12:23 : vers le post-humain ?

- 21 Ces choix esthétiques au service d'une position politique affirmée²⁴ trouvent leur expression la plus affichée dans *12:23, Paris 31st August 1977*, qui élargit l'analyse au monde entier, en prenant pour objet central de la démonstration une icône planétaire, toujours appelée Spencer dans un roman dont tous les critiques ont noté la parenté avec le genre du thriller, du roman noir et du roman d'espionnage ; « *The Bourne movies meet Frederic Forsyth* » déclare le critique du *Guardian*, alors que McNamee lui même évoque James Bond et Graham Greene²⁵. Là aussi McNamee s'est inspiré des nombreux ouvrages parus sur la mort de Diana, et propose un scénario basé sur l'idée d'un complot impliquant les services secrets de plusieurs pays, une série d'agents doubles et de manipulations diverses. Les engagements politiques de la princesse et son mariage imminent avec un musulman seraient à l'origine d'un assassinat maquillé en accident de voiture. Les détails donnés par McNamee rendent son récit plausible, « *improbable, but not impossible* », comme il le dit lui même en citant Ian Fleming²⁶.
- 22 On retrouve dans ce roman la même obsession pour les activités d'enquêteurs et d'agents des services secrets menées dans l'ombre, personnages sans attaches et en dérive dont personne ne vient réclamer le corps quand on le retrouve dans la Seine. Les trois agents que l'on suit pendant les trois jours qui précèdent l'accident du pont de l'Alma et jusqu'au moment fatidique ont fait leurs armes dans les services spéciaux britanniques et ont opéré en Irlande. Deux d'entre eux ont été mêlés au scandale de l'orphelinat de Kincora à Belfast, qui défraya la chronique au début des années 80, ce qui crée un lien fictionnel mais sulfureux entre les deux affaires, et contribue à l'atmosphère extrêmement pesante et interlope du récit.
- 23 On y retrouve aussi l'écriture métaphorique des autres romans, entre gothique et film noir, nourrie de la présence constante des paparazzi avides de clichés, vampires suçant la vie des célébrités. On a assigné à l'un d'entre eux, Andanson, qui a ses entrées à la DGES et à l'Elysée une tâche mystérieuse ; il doit d'abord développer un cliché sans qu'il comprenne à quoi il va servir :

The red darkroom light seemed to emerge out of the gothic
imaginings of post-war film studios. It was the lighting scheme of

early technicolour, overblown, metaphorical. You expected Rank films studios credits to roll on, Karloff or Christopher Lee, actors with long faces and sunken cheeks and an ability to project tenebrous malice. [...] he stood up. He imagined his face in the bloodlight of the darkroom. He imagined himself a count or a lord from the films, scion of a decayed line. He would sit alone in a darkened chamber, consumed with horror and malice. Wisps of mist would rise in lonely graveyards. Virgins would toss sleeplessly in canopied beds. (12:23, 82, 86)

- 24 Tous les personnages sont des constructions stéréotypées ; ou bien ils sont vus de loin, comme El Fayed et Spencer, ou bien ils se projettent dans un modèle, comme Andanson s'imaginant en Dracula, ou encore l'agent des services secrets sud-africain qui travaille ses muscles méthodiquement avant sa mission (« *he could visualize the web of muscles under the skin. He could see his whole body that way like an anatomist's plate* » 12:23, 169). On pense à Schwarzenegger et *The Terminator* (1984). Tous les déplacements et les actions deviennent sources de menace, dans un récit dont on connaît la fin, dont le déroulement est implacable, et dont l'issue était fatale. Le phénomène Diana s'inscrit ainsi dans un scénario de film d'épouvante, où les morts-vivants de George Romero sont remplacés par des humains aliénés jouant leurs rôles aveugles dans un schéma sacrificiel qui débouche inexorablement sur la mort du bouc émissaire : « *He knew the kind of people who got swept up in the wake of people like Spencer. The cultists, the stalkers and loners and pale compulsives, out there on the margins, a citizenry of the lost* » (12:23, 125)²⁷. De la même façon, plus tard, l'étrangeté de la scène après l'accident est patente ; des agents très spéciaux aux visages impassibles surveillent les alentours, des paparazzi portant casque et grosses lunettes se penchent sur les passagers avant que médecins et pompiers n'arrivent : « *A photographer in leathers and an open-face helmet with goggles had climbed into the back seat, spindly and black, the ovoid lenses rising and falling above the rear shelf of the car, as though to feast on some carrion here* » (12:23, 189). On perçoit ici quelque chose des accents ballardiens de *Crash* ou de *The Atrocity Exhibition*, le mélange de la technologie, de l'érotisme et de la mort qui mène Vaughan, le personnage principal de *Crash* (1973) à organiser sa mort dans un accident de voiture avec Elizabeth Taylor, dont des photos en très gros plans jonchent les sièges de sa voiture. D'une certaine manière, le scénario de la mort de Diana rejoint les récits de science-fiction apocalyptique des années 70 annonçant le règne du tout technologique et la disparition de l'humain. Comme le dit J. G. Ballard, dans l'introduction à une réédition de *Crash* datant de 1995 :

I feel that the balance between fiction and reality has changed significantly in the past decades. Increasingly, their roles are reversed. We live in a world ruled by fictions of every kind – mass-merchandizing, advertising, politics conducted as a branch of advertising, the pre-empting of any original response to experience by the television screen. We live inside an enormous novel. It is now less and less necessary for the writer to invent the fictional content of his novel. The fiction is already there. The writer's task is to invent the reality²⁸.

- 25 D'une certaine manière, McNamee rejoint Ballard dans l'affirmation de la vérité de la fiction face aux simulacres qui passent pour la réalité. L'un a choisi l'apocalypse scientifique, l'autre une hyperlittérarité méta-sémiotique²⁹.
- 26 *12:23* met ainsi en perspective l'oeuvre fictionnelle de Eoin McNamee et approfondit une réflexion commencée dans les romans précédents sur la nature de la paranoïa, mais aussi de la manipulation politique, l'une n'empêchant pas l'autre, comme le dit un personnage de *12:23*³⁰. C'est moins le rapport du lecteur au réel que McNamee bouscule qu'une définition de l'humain au tournant du *xxi*^e siècle, aliéné par une technologie qui est tout sauf libératrice, et qui a déplacé les lignes de définition de l'homme. Est-ce à dire que l'écriture de McNamee est sous-tendue par une vision du monde post-humaniste ? Peut-on dire qu'il souscrit à la définition du post-humain proposé par Steve Bard qui constate la disparition d'une conception de l'homme construite par une pensée anthropocentrique ? « *Man does not need to be theorized away. The intersection of consumerism and technoculture has already done the job*³¹. »
- 27 Il semble qu'au contraire, tout en s'interrogeant sur la part de liberté qui est laissée à l'homme à l'ère de la technologie et des images triomphantes, McNamee affirme la résistance de l'humanisme en dénonçant un processus constant d'aliénation et de manipulation qu'il situe sur le plan politique. Il affirme avec force l'existence de ce qu'un autre théoricien du post-humain nomme « *a problem of remains*³² ». Son écriture qui construit et déconstruit à la fois des représentations codées présente des corps souffrants, grotesques, ultimes symptômes d'une humanité qui ne se résigne pas à s'effacer, même à l'ère des représentations digitales et du *morphing*.
- 28 Le traitement des corps est essentiel chez McNamee, en deçà de la description des tortures infligées à ses victimes par Victor, le tortionnaire de *Resurrection Man*, qui ont choqué de nombreux lecteurs. Le thème de l'anorexie féminine en particulier se retrouve à la fois dans *The Ultras* et *12:23* ; dans ce dernier, un lien thématique est opéré à travers le monologue intérieur de Diana Spencer avec les suffragettes anglaises nourries de force à la prison de Holloway³³. Cet épisode de l'histoire britannique est relié par le texte de *12:23* à celui de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière où Diana est transportée. À la fin du *xix*^e siècle, cet hôpital abritait les femmes aliénées et Charcot y donnait ses conférences sur l'hypnose et l'hystérie. Ce passage qui se situe à la fin du roman réintègre ainsi dans une histoire du traitement du corps des femmes celui, accidenté, de Diana, aussi désincarné qu'il soit par les processus de captation numérique et le papier glacé des magazines. Dans *12:23*, ce qui pourrait être considéré comme de mauvais goût vient renforcer la dénonciation de la déshumanisation des corps, et cette provocation là, si c'en est une, peut être aussi jugée salutaire, comme celles des romans précédents. Si McNamee est un provocateur, il l'est au service d'une poétique engagée, entre paranoïa et résistance au post-humain.

NOTES

1. *Belfast Telegraph*, June 16, 2007, "Weekend Interview : Eoin McNamee".
2. *The Guardian*, July 28, 2001, « Murder, he wrote ».
3. Le roman fut traduit en 1996 dans la collection « La Noire » de chez Gallimard, sous le titre *Le trépasséur*.
4. Wesley Hutchinson, « Resurrection Man d'Eoin McNamee : décrire l'espace de Belfast », *Études Irlandaises*, n° 23.1 (1998), p. 101-113.
5. « A pernicious piece of fiction, wicked », in Sylvie Mikowski, « "Irish History is a Brilliant Joke", an interview with Robert Mc Liam Wilson », *Sources*, vol. 7, number 1, April 1999, p. 73.
6. Il faut mentionner ici la parution récente, en novembre 2010 du dernier roman de McNamee, *Orchid Blue*, (Londres, Faber), qui entretient des liens étroits avec *The Blue Tango* (intrigue, personnages communs, « a loose sequel to *The Blue Tango* » dit un compte rendu), qui n'a pas pu être inclus dans cette étude.
7. Martin Dillon, journaliste et écrivain, retraça la carrière du gang dans un ouvrage paru en 1990, *The Shankill Butchers, A Case Study in Mass Murder* (Londres, Arrow, 1990).
8. Ludovic Kennedy, *Thirty-Six Murders and two Immoral Earnings*, Profile Books Ltd, 2002.
9. Ce roman fut lui aussi traduit dans La Noire de Gallimard, en 2003, et s'intitule *Le tango bleu*. « Le tango bleu » est aussi un air de musique composé en 1952 par Leroy Anderson et qui figura au hit parade de cette année là. Il fut également enregistré par Ray Martin, et c'est cette version qui est mentionnée dans le roman. En 1977, la chanteuse Amanda Lear le reprit en y ajoutant des paroles dans son album « I am a Photograph ».
10. Voir la page de Wikipedia qui lui est consacrée.
11. John Parker, *Death of a Hero, Secret Life and Death of Captain Robert Nairac*, Metro, 1999.
12. Jack Higgins, Tom Clancy, W.A. Robinson et ses séries des SAS, Gerald Seymour ou Campbell Armstrong. Aaron Kelly, spécialiste du thriller nord irlandais affirmait en 2005 que pas loin de 400 thrillers prenant l'Irlande du Nord comme théâtre de l'action avaient été publiées dans les trente cinq dernières années. Cf Aaron Kelly. *The thriller and Northern Ireland since 1969 : Utterly Resigned Terror*, Ashgate, 2005.
13. *Belfast Telegraph*, July 04, 2001.
14. « In many ways when things become history, the truth of them becomes fairly nebulous anyway, » he counters. « In some ways this book [*The Blue Tango*] is fiction, but it's also a way to grasp the past other than through an historical agenda. » Eoin McNamee, in *Belfast Telegraph*, July 4, 2000.
15. RM pour les citations ; les extraits des autres romans seront également suivis des initiales ou abréviations du titre (TB pour *The Blue Tango* ou 12:23 pour 12:23, *Paris 31st August 1997*).
16. Cf. Cliona Ni Riordain, « Visions et révisions de Belfast dans le roman irlandais contemporain », Publications du GRATT, Université de Tours, 1998, 19, p. 29-37 ; Richard Haslam, « "The Pose Arranged and Lingered Over" : Visualising the "Troubles" », in Liam

Harte, Michael Parker (eds), *Contemporary Irish Fiction : Themes, Tropes, Theories*, McMillan Press. Ltd. 2000, p. 192-212 ; Dermot McCarthy, « Belfast Babel : Postmodern Lingo in Eoin McNamee's *Resurrection Man* », in *Irish University Review*, vol. 30 n° 1, 2000, p. 132-148 ; Aaron Kelly, « *Terror-torial imperatives: Belfast and Eoin McNamee's Resurrection Man* » in N. Allen & A. Kelly (Eds.) *The cities of Belfast*, Dublin, Four Courts Press, 2003, p. 169-182.

17. Un exemple suffira. Quand Ryan vient interroger Heather sur le policier McClure, le narrateur entre dans les pensées du journaliste : « This type of fear, he realized, would be a speciality of a man like McClure. Gothic, manufactured. There was a cinema feel to it. Shadowy pursuing figures. The indistinct face pressed to the window. Heather clutching his arm nervously. » (RM, 153) Ce genre de notation dont le lecteur ne sait pas trop s'il faut l'attribuer au personnage ou au narrateur lui-même a fait dire à certains critiques que cela donnait un ton noir un peu trop uniforme à sa prose ; cf « Book Review » in *The Blanket*, 6 March 2005.

18. Voir la fin du chapitre 24.

19. Richard Haslam, « 'The Pose Arranged and Lingered Over' : Visualising the "Troubles" », in Liam Harte, Michael Parker (eds), *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*. McMillan Press, Ltd., 2000, p. 206 ; sont mentionnés par exemple, *The Godfather*, ou la photo de l'officier sud vietnamien qui tire à bout portant dans la tempe d'un prisonnier Vietcong.

20. *Ibid.*, p. 207.

21. Voir *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939), *Force of Evil* (Abraham Polonsky, 1948) ou le *Scarface* de Brian de Palma (1983).

22. Cf. Sheridan Le Fanu, « A Chapter in the History of a Tyrone Family » (1839), et Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847). L'expression « *the mad woman in the attic* » a servi de titre à un ouvrage de critique littéraire féministe publié en 1979 qui a fait date (Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Newhaven, Yale University Press, 1979).

23. Catherine Conan a d'ailleurs analysé précisément les formes de cette aliénation dans un article consacré à l'expression de la masculinité dans *The Ultras*. « Perceptions de la nature et expression de la masculinité dans *The Ultras* de Eoin McNamee », *Cahiers du CEIMA*, n° 4, *L'invention de la nature*, UBO Brest 2008, p. 105-118.

24. « In fiction of this kind, you get the sense of a kind of truth being displayed. And you're not going to get it another way. Even if journalism wasn't more part to the consensus than ever before, and documentary makers weren't hunkered down in their trenches, you feel that they'd never find a way into this. The form simply doesn't fit. The facts can be done, but not the whispering around the edge, Don DeLillo's sinister buzz of implication. » Eoin McNamee, in *The Guardian*, April 30, 2004.

25. *Belfast Telegraph*, June 16, 2007, « Week end Interview : Eoin McNamee ».

26. *Ibid.*

27. Ainsi, McNamee choisit de décrire la bousculade à la sortie du Ritz qui précède le trajet fatidique en voiture comme une scène distanciée et rituelle : « *Photographers pushing the bodyguards. Holding their camera at arms's length above their heads, straps dangling. Spencer being jostled. The whole maul moving sideways then, carrying Spencer with it, eight or nine men locked together around her, off-balance, the momentum carrying them five yards down the street, crabwise, the whole thing like a scene from silent film, gestures being exaggerated, fists*

shaken. The characters attempting to get beyond the melancholic drollery of early comedy » 12:23, p. 189.

28. J. G. Ballard, « Introduction » *Crash*, Londres, Vintage, 1995, p. 4.

29. Ballard avait déjà lié intimement le politique et le système des stars : « *The Atrocity Exhibition: Entering the exhibition, Travis sees the atrocities of Vietnam and the Congo mimetized in the "alternate" death of Elizabeth Taylor; he tends the dying star, eroticizing her punctured bronchus in the overventilated verandas of the London Hilton.* » *The Best Short Stories of J.G. Ballard*, New York, Henry Holt and Co., 1995, p. 292.

30. « "There are always conspiracies theories", Max said. "There are", Masson said, "but the fact that there are conspiracy theories does not mean that conspiratorial politics do not also exist". » 12:23, p. 126.

31. Cité dans Neil Badmington, « Theorizing Posthumanism », *Cultural Critique*, n° 53, Posthumanism (Winter 2003), p. 10.

32. Neil Badmington, « Theorizing Posthumanism », *ibid.*, p. 12.

33. « *There is a weight in her chest and she cannot move one side of her body. There is a history of stroke in the family. They have a tube in her throat. She failed all her exams but she remembers the suffragette ladies, the hunger strike forced, pinioned in straitjackets, gruel ladled into piping, rubberised tubing forced into the gullet. [...] she knows the place they are bringing her in. She hears the word Salpetrière. Henri had pointed it out to them with a laugh. Used to be a madhouse. The old hospital. She knows what is waiting there for her. The dank bedlam. She is shaking. Spasms running through her. The palsies. They are bringing her to the asylum.* » 12:23, p. 212-213.

RÉSUMÉS

Eoin McNamee a souvent été considéré comme un écrivain provocateur ; on l'a accusé d'esthétiser la violence de ses romans toujours basés sur des épisodes récents et sanglants de la guerre civile nord irlandaise, d'être inexact dans les faits et insensible à la douleur des survivants. Cet article présente une autre vision du travail de McNamee. S'appuyant sur quatre de ses romans, dont *12 : 23*, *Paris 31st August 1997*, paru en 2007 et qui raconte la mort de Lady Diana, cet article défend l'idée que le recours de McNamee aux codes du thriller, du film noir et du gothique pour rendre compte d'un réel insupportable procède d'un choix politique et esthétique assumé. Mc Namee souligne ainsi l'impossibilité d'une écriture mimétique d'un réel irréprésentable, marqué par la bipolarisation, l'aliénation et le simulacre des représentations médiatiques. La dénonciation de la vacuité des codes stéréotypés et des constructions mythiques dégradées fait émerger une poétique de l'humain, entre paranoïa et résistance au post-humain.

Eoin McNamee is considered as a highly controversial writer. He has been accused of aestheticizing violence, of being inaccurate and insensitive to the suffering of people involved in the real and bloody events recounted in his "faction" novels. This paper aims at giving a different idea of McNamee's work. The analysis will be based on four novels by McNamee, including his 2008 *12: 23*, *Paris 31 August 1997*, which offers a version of Lady's Diana's death and consequently leaves the Irish soil. McNamee's use of the coded genres of the thriller, the gothic and film noir to

account for an unbearable reality corresponds to a highly self conscious choice. It underlines the impossibility for a mimetic rendering of an irrepresentable reality, marked by bipolarity, alienation and media simulacra. By exposing the emptiness of stereotyped generic codes and degraded mythical constructs, McNamee builds a voice of his own, a poetics of humanity, between paranoia and resistance to the post-human.

INDEX

Mots-clés : littérature gothique, McNamee Eoin, littérature - thriller, littérature - film noir

Keywords : gothic literature, literature - thriller, literature - film noir

AUTEUR

GAÏD GIRARD

Université de Bretagne Occidentale (UBO)